Die
Entwicklung des Klavierkonzerts
bis
MOZART

Inauguraldissertation

der philosophischen Fakultät (Sektion I) der
Ludwig-Maximilians-Universität München
zur Erlangung der höchsten
akademischen Würden

vorgelegt

von

Hugo Daffner
aus **München**
am 20. Mai 1904

Leipzig
Druck von Breitkopf & Härtel
1906

Die vorliegenden Bogen enthalten den Anfang einer Arbeit, die vollständig als Beiheft der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, II. Folge, Heft 4 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist.

Lebenslauf.

Der Verfasser der vorliegenden Abhandlung ist am 2. Juni 1882 in München geboren als Sohn des kgl. Stabsarztes Dr. Franz Daffner und seiner Gattin Josefine, geb. Brandstetter. Nach Besuch der deutschen Schule in Benediktbeuern erhielt er seine humanistische Ausbildung am Luitpoldgymnasium in München, welches er im Juli 1901 absolvierte. Im Herbst des gleichen Jahres bezog er die Ludwig-Maximilians-Universität, um sich dem Studium der Musikwissenschaft zu widmen; er besuchte hier vor allem die Vorlesungen der Herren Kroyer, Lipps, Muncker, Ranke, Riehl und Sandberger. Praktische musikalische Ausbildung genoß er gleichzeitig als Studierender der Akademie der Tonkunst, besonders bei den Herren Schmid-Lindner und Ludwig Thuille, und ist gegenwärtig im Begriff, diese Musikstudien bei Bernhard Stavenhagen und Max Reger abzuschließen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552318_0168

I.

Vorgeschichte.

Unter Konzert (it. *concerto*, frz. *concert*) verstehen wir heute ein gewöhnlich dreisätziges Musikstück, das sich aus der klanglichen Verschiedenheit der ausführenden Tongruppen entwickelt, von denen die weniger zahlreich besetzte durch eine diesen Instrumenten hervorragend angepaßte Ausarbeitung im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht; kommt diese letztere Forderung hauptsächlich dem Solospieler zugute, indem er da mit seinem technischen Können glänzen kann, so gibt die erste dem Komponisten Gelegenheit, durch vorteilhafte Ausnützung der in den konzertierenden Tongruppen liegenden Verschiedenheit das Ganze in gleichsam dramatischer Weise zu entwickeln. Damit nun verbinden wir heute die Nebenbedeutung des Kämpfens, Wettstreitens (=Konzertierens), da ja die beiden Gruppen tatsächlich in eine Art Wettstreit zueinander treten. Diese Auffassung des Konzertbegriffes findet sich schon bei Prätorius[1]), der also sagt: »*Inspecie a Concertando*, Wenn man vnter einer gantzen Gesellschafft der Musicorum etzliche/ vnd bevorab die besten vnd fürnembsten Gesellen herausſucht/ daß sie *voce humana*, vnd mit allerley *Instrumenten* . . . . . einer nach dem andern Chorweise vmbwechseln/ vnd gleich gegen einander streitten/ also/ daß es immer einer dem andern zuvor thun/ vnd sich besser hören lassen wil. — Daher auch das Wort *Concerti* sich ansehen leſt/ als wann es von Lateinischen *verbo Concertare*, welches mit einander scharmützeln heißt/ seinen Vrsprung habe.“ Und von hier aus scheint sich bei Musikhistorikern und -theoretikern[2]) die Ansicht vererbt zu haben, daß das Wort Konzert tatsächlich vom lateinischen *concertare* käme. Das ist nun vollkommen unrichtig. Wie nämlich die Sprachwissenschaft festgestellt hat, kommt das Wort *concerto* nicht von *concertare*, sondern von *conserere*[3]), sonach bedeutet das ursprüngliche Wort *concerto*, das also aus *conserto* entstanden ist, zunächst Zusammenspiel,

1) T. III. p. 5.

2) Koch, Krehl, Marx, Mendel, Riemann, Schering, Walther usw.

3) Rigutini-Bulle I.

Zusammenklang von Stimmen und Instrumenten. Diese philologische Ableitung kann ich nun sogar mit einem Beispiel aus der Musikliteratur belegen; die betreffende Stelle ist eine Anweisung Agazzari's über die Bedeutung der Generalbaßziffern: »*del sonar sopra il basso con tutti l'istromenti e dell'uso loro nel conserto*«[1]. Auch ein Satz aus Prätorius möge für die Richtigkeit meiner Behauptung zeugen, woraus ersichtlich ist, daß sich in andern Sprachen der Stamm des Wortes einige Zeit rein erhielt: „Die Engelländer nennens *gar apositè à consortio* ein *Consort*, Wenn etliche Personen mit allerley *Instrumenten* . . . . . in einer *Compagny* vnnd Gesellschafft gar still/ sanfft vnd lieblich *accordiren*, vnd in anmutiger *Symphonia* mit einander zusammen stimmen“[2].

Auch das französische Wort *concert* bezeichnet zunächst Einklang, Übereinstimmung[3] und muß so auch noch bei Rameau's, *pièces . . . en concert* aufgefaßt werden, da es sich hier mehr um ein Zusammenspiel im Sinne unserer modernen Kammermusik als um einen Wettstreit handelt[4]. In der spanischen Sprache scheinen die Verhältnisse ähnlich zu liegen.

Halten wir nun einmal an der oben gewonnenen Definition fest, so werden wir auch finden, daß die von Schering für die Vorgeschichte des Konzerts beigebrachten Literaturbeispiele nur mit dieser Auffassung des Wortes restlos verständlich sind. »*Quattro degli stromenti cominciarono il lor concerto*«[5] kann nur heißen: vier von den Instrumenten begannen ihr Zusammenspiel, Konzert zu übersetzen gäbe keinen rechten Sinn. Ebenso will es mir scheinen, als ob die aus dem spanischen Theoretiker Diego Ortiz bei Kuhn[6] (und Schering) angeführte Stelle vom konzertierenden Kontrapunkt ebenso aufzufassen sei, da sich in jener alten Zeit der Begriff eines Wettstreits mit dem eines Kontrapunktes nicht wohl verbinden lassen dürfte. Da weder bei Kuhn noch bei Schering die Stelle im Urtext angeführt ist, kann ich hier natürlich nur diese Vermutung aussprechen. Selbst im Titel der 1584 erschienenen Sammlung: »*Musica . . per cantar et sonar in concerti*« glaube ich »für Gesang und Instrumentenspiel im Zusammenklang« übersetzen zu müssen, da in jener Zeit der Name Konzert sich noch nirgends für öffentliche Musikaufführungen gebraucht findet, sondern man allgemein Akademie, Kollegium und ähnliche Worte dafür sagte.

Und weiter behaupte ich, daß sich nur durch diese neu gewonnene Auffassung des Konzertbegriffs auch die eigentümliche Gestaltung der

---

1) Riemann, Lexikon. S. 12.
2) T. III. p. 5.
3) Sachs-Villatte, I.
4) Vgl. S. 10.
5) S. 4. 6) S. 40.

vor und um 1600 entstandenen *concerti*, in denen Vokal- und Instrumentalmusik vereinigt sind, von einem »Wettstreiten« aber nicht die Spur zu entdecken ist, erklären läßt. Auf solche Weise rechtfertigt sich auch Wasielewski's Äußerung über das Fehlen des konzertierenden Elements in P. P. Meliis »Balletto concertato con nove instrumenti«[1]). Es wird daher durchaus notwendig sein, künftighin bei Betrachtung der Konzert benannten Musikstücke des 17. Jahrhunderts den von uns Modernen in dieses Wort hineingetragenen Begriff des Wettstreitens zunächst auszuschalten. Erst um 1700 beginnt man allmählich, den Begriff Konzert in unserem Sinne aufzufassen; denn es lassen sich erst von da an jene drei Hauptkennzeichen des modernen Konzerts: Dreisätzigkeit, Gegenüberstellung von Solo und Tutti und virtuose Ausgestaltung der Solostimme als maßgebende konzertbildende Faktoren nachweisen.

* * *

Was die Dreisätzigkeit der Konzertform betrifft, so hat bereits Kretzschmar[2]) nachgewiesen, daß diese von der neapolitanischen Opernsinfonie ausgeht, von der sie ja auch die klassische Sinfonie übernahm. Vom Konzert hinwiederum nahm sie die Klaviersonate herüber.

Die Idee der Ablösung von Solo und Tutti hat sich ebenfalls nur unter dem Einfluß von Opernelementen entwickelt; denn sie weist auf die gleichen Vorläufer wie die große italienische Arie, ja zum Teil sogar auf diese selbst zurück. In den ersten Konzerten werden nämlich wie in der Arie die einleitenden Tuttis (das Ritornell) nach jedem der zwei oder drei großen Soli in genauer Transposition auf der Dominante und als (gewöhnlich sogar nicht ausgeschriebener) Abschluß wiederholt. Scheibe[3]) sagt darüber: »Nachdem die Singestimme den ersten Hauptschluß gemacht hat, so pflegen alsdann die Instrumente mit einem kurzen Zwischensatze einzutreten. Dieser muß aber insgemein aus dem ersten, oder Anfangsritornell genommen werden«. Und weiter: »Wenn nun der erste Theil endlich mit einem mittelmäßigen Rittornell, das aus dem Anfangsrittornelle genommen ist, oder auch dieses selbst seyn kann, beschlossen ist.« Dies war nun auch der Grundsatz, nach dem zunächst die Konzertform gestaltet wurde, ja die ersten Konzerte machen fast den Eindruck von Arien, die für ein Soloinstrument statt für eine Solostimme komponiert sind. Schering[4]) bemerkt dazu noch vervollständigend, daß es bezeichnenderweise auch zwei mit der Opernarie eng vertraute Tonsetzer waren, die die Form des Solokonzerts abrundeten und verselbständigten: Albinoni (1674—1745) und Vivaldi (1680—1743).

1) Schering, S. 7.
2) Führer I, S. 39.
3) S. 434 f.
4) S. 73.

Zur Vorgeschichte der solistisch-virtuosen Behandlung eines Instrumentes möge der Hinweis auf Castello (um 1620) genügen, der, soweit bis jetzt bekannt, in seinen Violinsonaten von 1621 einige Solostellen einführte, die allerdings keinen andern Zweck hatten, als Abwechslung und Unterbrechung in den Verlauf der einzelnen Stücke zu bringen. Haben diese Sonaten auch sonst gar keinen Berührungspunkt mit der Konzertproduktion überhaupt, so bergen sie doch die Keime der später so rasch aufblühenden virtuos gestalteten Konzertsoli.

Der erste, der diese drei Grundregeln: die ritornellartigen Tuttisätze, die hervortretende Behandlung des Soloinstrumentes und die Dreisätzigkeit als formbildend anerkannte, ist Torelli († 1708), allerdings in der Verwendung von ritornellartigen Tuttigedanken und der Dreisätzigkeit bereits durch Albinoni überholt. Wenn gleich, wie Sandberger[1]) nachgewiesen, diese endgültige Formbestimmung auf deutschem Boden geschah, so pflegten doch zunächst nur die Italiener das Konzert in dieser neuen Gestalt, und von den damit bedachten Instrumenten können wir fast ausschließlich nur die Violine namhaft machen. Den nächsten Schritt in der Weiterentwicklung tat Vivaldi, der durch Vereinigung der Solo- und Tuttibehandlung Corelli's mit der unbedingten Dreisätzigkeit Albinoni's und den ausgebildeten Solis Torelli's als erster in der neuen Form durch Vertiefung des Inhalts ein harmonisch-organisches Ganzes zu geben imstande war.

Wie bereits bemerkt, sind fast alle bisherigen Konzerte nur für Violine komponiert. Johann Sebastian Bach war der erste, der diese neue formale Errungenschaft auf das Klavier übertrug. Allerdings waren es keine Originalkompositionen für das Cembalo, mit denen er zunächst hervortrat, sondern lediglich Bearbeitungen fremder Violinkonzerte.

Diese Bearbeitungen sind die sogenannten »16 Konzerte nach Vivaldi« aus der Weimarer Zeit. Vivaldi ist dabei, wie die neuere Forschung ergeben hat, allerdings nur mit sechs Werken vertreten, und zwar im 1., 2., 4., 5., 7. und 9.,

während für andre

Herzog Ernst von Sachsen: für das 11., 13. und 16.,
Marcello: für das 3.,
Telemann: für das 14. Konzert

als ursprüngliche Tonsetzer festgestellt sind.

Bach's Bearbeitungsmethode griff zuweilen sehr tief ins Mark des Originalwerkes ein. »Er behielt, sagt Spitta, im allgemeinen in diesen Übertragungen Vivaldi's Violinstimme bei, schmückt sie aber durch Verzierungen und klaviermäßige Passagen aus, er ändert sie, wo sie

1) D. d. T. i. B. I, S. 59.

violinmäßig geschrieben sind. Harmonisch folgt er dem Original, nichtssagende Folgen würzt er durch eingestreute Dissonanzen. Die figurierten Bässe sowie die eingefügten Kontrapunkte in den Mittelstimmen sind geistiges Eigentum des Bearbeiters.«[1])

Bach's nächste Arbeiten auf unserem Gebiete sind die in Leipzig für Klavier bearbeiteten eigenen Violinkonzerte, wobei er diesmal allerdings das Tutti nicht mit in die Klavierstimme einbezog, sondern das Klavier einfach an die Stelle der Violine setzte. »Außer der Umformung derjenigen Passagen und melodischen Gänge, welche zu violinmäßig erfunden waren, außer der Umlegung derselben und der Benutzung tieferer Lagen, welche der Violine unzugänglich waren, galt es eine Stimme für die linke Hand herzustellen. Das konzertierende Klavier einfach den Kontinuo mitspielen zu lassen, war ein Notbehelf, zu dem Bach allerdings häufig gegriffen hat. Wo er aber auf eine gründlichere Umarbeitung einging, ließ er zunächst den Kontinuo durch den Klaviersatz in bewegteren Gängen umspielen, fügte zuweilen auch eine selbständige Stimme als dritte zwischen Oberstimme und Kontinuo hinein[2]).« — Von einem ausgesprochenen Gegensatz zwischen Solo und Tutti, von einer aus der Verschiedenheit der ausführenden Klangkörper entwickelten Form ist hier allerdings so wenig zu finden, wie von ausgebildeten Solostellen, die für die technische Fertigkeit des Spielers erfunden wären. Wir dürfen uns auch keinen Augenblick einer Täuschung darüber hingeben, daß Bach den Grundgedanken dieser Tonform eigentlich nicht richtig erfaßt hatte; denn es kam ihm vielmehr darauf an, »das Klavier aus der Fessel des Generalbasses zu befreien, und eine dominierende Stärke des Cembaloklanges zu erzielen«, als ein Musikstück in dramatisch-konzertierender Weise zu entwickeln. Eine gleiche Tendenz verfolgte Bach auch mit seinen Konzerten für zwei, drei und vier Klaviere. Das Ideal dessen, was Bach mit dem Begriff des Klavierkonzerts verband, liegt uns im sogenannten »italienischen Konzert« vor. »Diese Komposition für Klavier allein erscheint als ein heller Spiegel der Form, die eigentlich für Violine und einen gegensätzlichen Instrumentenchor erfunden war. — Eine Form aber, die sich dadurch entwickelt, daß Tongedanken verschiedenen Charakters sich einander fortwährend ablösen, bedingt ein Überwiegen der homophonen Setzart und mehr ein motivisches Ausspinnen als eine vielstimmige thematische Durchführung. Hierdurch ist der Konzertstil dem der neueren Sonate gleich, und Bach's Italienisches Konzert ist der klassische Vorläufer derselben geworden»[3]). Wir sehen somit Bach in seinem Konzertschaffen am Ende wieder auf seinem Ausgangspunkt zurück-

1) Weiteres bei Spitta I, S. 40 ff. Siehe auch die Vorworte zur großen Ausgabe. Waldersee, Vierteljahrsschrift I, 356. Schering, IMG. S. IV, 236; V, 565.

2) Weiteres bei Spitta II, 619 ff.

3) Weiteres bei Spitta II, 629 ff.

kehren: von den für Klavier bearbeiteten »Weimarer Konzerten«[1]) bis zum »Italienischen Konzert«, ebenfalls für Klavier allein.

In spieltechnischer Beziehung ist folgendes herauszuheben. Hatten die Klavierkomponisten vor Bach bereits eine vollständig durchgebildete Hand (so für ein perlendes, Mozart sagte einmal »wie Öl fortfließendes« Tiratenspiel, für schnelle Repetition eines Tones, Triller mit jedem Fingerpaar usw.) verlangt, so kommt seit Scarlatti noch eine ausgebildete Handgelenkstechnik hinzu, welche ihrerseits hinwiederum eine selbständige Bewegung jedes einzelnen Armes zur Voraussetzung hat; denn ohne Handgelenkstechnik sind Oktaven- oder Sextengänge, größere Sprünge sowohl einzelner Töne wie Oktaven, endlich Kreuzungen beider Hände, wie sie seit Scarlatti in der Klaviermusik allgemein in Aufnahme kommen, nicht gut denkbar; kurz, Scarlatti stellte die Klaviertechnik, die bislang in einem beengenden Abhängigkeitsverhältnis von der Orgeltechnik stand, auf eigne Füße. Dieser Einsicht konnte sich nun natürlich auch Bach nicht verschließen, der sich ja durch die Begründung unseres heutigen Tonleiterfingersatzes auch auf dem Gebiete der Spieltechnik unsterbliche Verdienste erwarb; wir begegnen auf Schritt und Tritt in seinen Klavierwerken Scarlattismen. Augenfällige Beispiele sind die sechs Partiten, das Italienische Konzert, den Schluß der chromatischen Fuge, die c[2])-Phantasie, in der auch noch die »zweiteilige, repetierende Form des ersten Sonatensatzes zu beobachten ist«. In seinen Klavierkonzerten zahlte Bach mit Baßoktaven, scarlattischen Sprüngen, Terzen-Sextengängen, Ineinandergreifen der Hände Tribut an die italienische Spieltechnik. —

Wir haben oben gesehen, wie Bach mit der Formgebung im letzten seiner Klavierkonzerte wieder auf seine ersten Konzertwerke zurückgriff: auf der einen Seite das »Italienische Konzert« für Klavier allein, auf der anderen die »Weimarer Konzerte« ebenfalls für ein Soloklavier. Mit seinen anderen Klavierkonzerten aber hatte er die vom Tutti begleitete Konzertform auf das Klavier übertragen und damit den Grund zum modernen begleiteten Klavierkonzert gelegt.

Gleichwohl aber finden sich noch eine Menge unbedeutenderer Tonsetzer, die jene unbegleitete Form des Klavierkonzerts pflegten, wie z. B. Johann Paul Kunzen, Tischer, Scheuenstuhl. Als innerer Grund für die Bebauung dieses Zweiges mag sich wohl hauptsächlich das Bedürfnis geltend gemacht haben, in einer Zeit, wo die Geleise der alten strengen oder tanzmäßigen Formen bereits ziemlich ausgefahren waren und aus Italien immer neue, keimtreibende Elemente mit der Sin-

1) Ich schlage nach Obigem diese Bezeichnung als die richtigere für die »16 Konzerte nach Vivaldi« vor.

2) Kleine Buchstaben bedeuten Moll, große Dur.

fonie, dem Konzert und der Sonate eindrangen, auch auf dem Gebiete der unbegleiteten Klaviermusik mit der allgemeinen Entwicklung Schritt zu halten. Dabei wurzelt diese Form, oder besser gesagt, die Idee dieser Form: kräftige Tuttiakkorde und dann gleichsam solistisch-anmutig verbindende Passagenketten tiefer in der deutschen Klaviermusik, als es bei oberflächlicher Betrachtung den Anschein haben will. Die Vorfahren dieser im folgenden genannten Konzerte Scheuenstuhl's, Tischer's usw. sind die Fugen des Wilhelm Hieronymus Pachelbel, die ihrerseits auf Capriccis von Wiener Tonsetzern und besonders auf Buttstett zurückgehen[1]). Nachdem nun einmal ein Mann, wie »Herr Bach in Leipzig« den Anfang gemacht, warum sollten da kleinere Geister ihm auf diesem Wege nicht folgen? Wir müssen heute dieser kleinen Meister mit Dankbarkeit gedenken; denn mit der Pflege des unbegleiteten Cembalokonzerts trugen sie nicht unerheblich zur allmählichen Kristallisierung unserer heutigen Sonatenform bei. Als schlagenden Beweis dafür erwähne ich Mattheson's »Sonate pour le Clavecin« Hamburg 1713[2]). — Wenngleich diese Werke vielfach zum plattesten und alltäglichsten gehören, was je geschaffen wurde, so mögen doch einige von ihnen des Interesses wegen, das ihnen als Übergangsformen anhaftet, genannt sein.

Zunächst **Johann Paul Kunzen**

* 30. Aug. 1696 in Leisnig (Sachsen), † 20. März 1757 in Lübeck.
Organist und Kapellmeister in Zerbst, Wittenberg, Hamburg und Lübeck.

mit zwei Konzerten[3]).

Die beiden Ecksätze sind durch das plastische Heraustreten des Tuttiritornells besonders merkwürdig. Dieses kehrt nämlich in getreuer Wiedergabe auf der Dominante (im anderen Konzert in der Paralleltonart) und dann als Abschluß wieder. Die dazwischen liegenden »Soli« bestehen in Spielfiguren von alltäglichster Beschaffenheit. Den Schwerpunkt seiner künstlerischen Aussprache versucht Kunzen in richtiger Erkenntnis in die Mittelsätze zu legen, wenn er den einen *grave con discretione*, den anderen *dolce* überschreibt. Inhaltlich haben diese Bezeichnungen allerdings nichts zu bedeuten, da die beiden Sätze nur aus einem lebhaft bewegten Tiratenspiel bestehen, die z. B. im ersten Konzert nicht einmal durch Taktstriche eingeteilt sind. Den Schlußsatz des in allen drei Sätzen Reprisen aufweisenden zweiten Konzerts bilden Menuett 1 und 2;

---

1) Näheres bei Seiffert, S. 234 f., S. 328.

2) Vgl. Seiffert, S. 343. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß die damaligen Klavierinstrumente durch ihre Ausstattung mit mehr als einem Manual und mit 4 und 16füßigen Registerzügen immerhin die Möglichkeit in die Hand gaben, in solch unbegleiteten »Cembalokonzerten« die Tutti von den Soli klangliche Fortewirkungen zu unterscheiden. Vgl. dazu Vorwort zum 9. Jahrgang der Bach-Ausgabe; Seiffert, S. 298.

3) Dresd. HS. Ce. XIV (1265, 1266).

wir sehen also Kunzen damit noch Tribut an die Suite zahlen, wie wir es noch bei vielen seiner Zeitgenossen, ganz besonders bei den Wienern, finden werden. Bedeutsam ist auch der Scharfblick, mit dem Kunzen die Idee der Konzertform erfaßt hat: er legt nie ein Motiv aus dem Ritornell den Figurierungen zugrunde.

Aus der mitteldeutschen Schule wurden mir Werke von Joh. Mat. Leffloth, Mich. Scheuenstuhl und Nik. Tischer näher bekannt.

Von Giovanni Matteo Leffloth
† 1733 als Organist in Nürnberg.

liegen mir zwei solcher Konzerte[1]) gestochen vor, denen beiden noch eine Solovioline oder -flöte beigegeben ist. Die Form dieser Werke steht der Kirchensonate sehr nahe, da folgende vier Sätze zu einem Ganzen vereinigt sind: adagio (*F*), allegro (*F*), adagio (*d*), menuet 1 (*F*) und 2 (*f*), das andere Mal andante (*D*), allegro (*D*), adagio (*h*) und bourée en rondeau (*D*). Entsprechend dieser äußeren Anordnung zeigt auch die innere Ausführung dieser Werke von der Verwendung konzertmäßiger Elemente nicht die Spur, sondern diese bewegt sich ganz im Rahmen der Klaviervioliusonate alten Stils. Die Sätze selbst weisen im einzelnen eine Gediegenheit auf, daß sie der mitteldeutschen Organistenschule alle Ehre machen. Erweist sich Leffloth schon äußerlich in der Satzanordnung als Vertreter der alten Richtung, so tut er das in der Ausführung im einzelnen, besonders in der Harmonik, noch viel auffallender. Als ein feiner hierher gehöriger Zug möge aus dem Einleitungssatz zum ersten Werk die Umdeutung des großen Septakkordes auf *F* als vierte Stufe von *C* (über *G*), im nächsten Takt als zweite Stufe von *d* (über *A*) genannt sein. Der Schluß des Satzes ist durch ein Überwiegen nach Moll beachtenswert. Gegenüber diesen an die frühere Zeit gemahnenden Zügen nimmt sich ein Klavierstil, der mit allen Errungenschaften einer scarlattischen Technik ausgestattet ist, eigentümlich genug aus. Machen sich mitunter auch in der selbständigen Baßführung (z. B. durch doppelten Kontrapunkt mit der Oberstimme) und anderem noch Einwirkungen aus der großen Orgelzeit geltend, so beweist doch Leffloth mit Sprüngen, Baßoktaven, Kreuzungen der Hände, Zerlegung von Oktaven und Akkorden in albertischer Weise seinen fortschrittlichen Sinn. Von einer lebhafteren Figurierung als mit Sechzehnteln nimmt er jedoch durchaus Abstand. Der breit angelegte zweite Satz ist mit seiner Modulation nach der Dominante und Paralleltonart so recht das Vorbild unseres modernen ersten Sonatensatzes; der sehr kurze dritte besteht aus einem reizenden, etwas wehmütig angehauchten Wechselspiel zwischen Klavier und Solovioline, deren Einsätze sich auch hier wie sonst, vielfach fugatomäßig folgen.

1) M. mus. pr. 3078, 3079.

Im Mittelteil bekundet eine aufwärts steigende chromatische Quarte noch ganz besonders den Zusammenhang mit der alten Musik[1]). Die beiden abschließenden Menuette sind in Rondoform ausgeführt, da Leffloth folgendes Schema beobachtet: *ABA CDC ABA*, wobei *CDC* das Menuett in der gleichnamigen Molltonart darstellt. Noch ausgeprägter findet sich diese Rondoform im Bourée des anderen Konzerts verwendet: *ABACA*. Es bewegt sich dieses Werk auf der gleichen Höhe wie das vorige, ohne dem gegenüber jedoch durch besondere Neubildungen aufzufallen. Im zweiten Satz findet sich hier einmal die Bemerkung »solo« an einer Stelle, wo die Flöte 17 Takte lang zu pausieren hat, um dem Klavierspieler Gelegenheit zu geben, mit Sechzehnteltiraten die Sauberkeit seiner Technik beweisen zu können. Steht also Leffloth mit seiner Gediegenheit der Ausführung zunächst auf deutschem Boden, so verraten doch einerseits die Spielfiguren italienische, andererseits die Verwendung der Rondoform französische Einflüsse. Daß dies gerade für die mittel- und südwestdeutsche Schule bezeichnend ist, werden wir später (bei Wolf usw.) zu belegen noch Gelegenheit nehmen.

Von Michael Scheuenstuhl

* 3. März 1705 in Guttenstetten, † als »Stadt-Organist in Hoff« (wann?).

lernte ich zwei in Nürnberg gestochene Klavierkonzerte (*F* und *A*)[2]) kennen, die, wenngleich es sich bei ihnen manchmal in der orgelmäßigen Setzweise wie der Abglanz einer großen Epoche äußert, doch jedes gediegenen Inhalts entbehren. Was Seiffert von der Harmlosigkeit und Dürftigkeit der Nürnberger Klaviermusik bei Schultheiß[3]) sagt, findet in diesen Werklein eine neue Bestätigung. Die beiden einsätzigen Werke (ein in der Mitte des ersten befindliches Überleitungsadagio ist nur Verbindungsglied zwischen den beiden Hauptteilen) haben einen Gedanken, der in die nächst verwandten Tonarten transponiert wird. Die gewöhnlich aus zwei großen Sequenzen bestehenden Verbindungsteile dazwischen sind jeder harmonischen oder kontrapunktischen Reize bar.

Bleibt noch Johann Nikolaus Tischer's

* 1707 in Königsee, † 1766 in Schmalkalden. »Hoch Fürstl. Sächs. Meinigl. Concert-Meister wie auch Schloss- und Stadt Organist« ebenda.

Klavierkonzert[4]).

Dieses in Form und Ausführung bereits ganz der neuen Richtung angehörige und vor allen Bach's italienischem Konzert nahe kommende Werk hat diese Satzanordnung: un poco allegro (*B*), agreable (*Es*), presto

1) Vgl. S. 68.
2) M. mus. pr. 1277.
3) S. 195.
4) M. mus. pr. 3088.

assai (*B*). Obwohl sich in diesem Stück mehrfach die Bemerkung solo und tutti findet, fehlt doch der Hinweis auf Verwendung anderer Instrumente; mit anderen Worten will Tischer hier von der Möglichkeit des Manualwechsels und einer veränderten Registrierung s. S. 7[II] Gebrauch gemacht wissen; denn wie anders sollten die Hinweise auf Solo und Tutti zu erklären sein? Da es Tischer versteht, für den Mangel an melodischen und kontrapunktischen Reizen mit einer überraschend leichten modulatorischen Beweglichkeit zu entschädigen, möge diese hier kurz skizziert sein. Nach dem ersten weit ausholenden Ritornell tritt das »Solo« (als solches bezeichnet) in der nämlichen Tonart mit einem neuen Motiv auf, das alle Kennzeichen eines homophonen und pianistisch modernen italienischen Kompositionsstiles aufweist. Da der Dominantuttieinsatz nicht aus seiner Tonart herausgeht, muß ein nachfolgendes Solo die Überleitung nach der Paralleltonart herstellen, wo ein neuerdings eintretendes »Tutti« nach der Tonika zurückleitet. Die »Tutti« zeichnen sich durch eine gleiche Klaviermäßigkeit wie die Soli aus, ja übertreffen diese eigentümlicherweise sogar gelegentlich in der Lebhaftigkeit des ornamentalen Beiwerkes. Während diese im zweiten Satz ganz fehlen, finden sie sich im Schlußteil mehrfach wieder. Gelegentlich auftretende chromatische Gänge bringen einige Abwechslung in den größtenteils ebenfalls recht hausbackenen Verlauf des Ganzen. —

Um noch kurz Rameau zu erwähnen, so sei hier bemerkt, daß seine *pièces de clavecin en concert*(!) von 1741 eigentlich Suiten für Kammermusik sind, die sich in bezug auf die Verteilung der Ausführung an die einzelnen Instrumente so ziemlich mit dem, was wir heute Klaviertrio nennen, decken. Daß dabei Durchführungen im modernen Sinne nicht vorhanden sind, ist schon mit dem Namen Suite gesagt. Das Klavier ist hier natürlich von einem Generalbaßspiel ebensoweit entfernt, wie die anderen Instrumente von einem begleitenden Spiel: die Stücke entwickeln sich vielmehr aus dem Zusammenwirken (*concert* in der ursprünglichen Bedeutung!) der einzelnen Instrumente, wenngleich nicht verschwiegen werden darf, daß der Hauptanteil der Entwicklung dem Klavier zufällt. Schon Seiffert[1]) hat darauf hingewiesen, daß Rameau hier einen ähnlichen Zweck der Verselbständigung des Tastinstruments anstrebte wie Joh. Seb. Bach mit seinen Klavierkonzerten, und sehr richtig bemerkt, daß die Werke des Franzosen unserer heutigen Kammermusik um vieles näher stehen, wie die des großen deutschen Orgelmeisters. An Einzelheiten möge im Zusammenhalte mit den Seiffertschen Ausführungen dieses genügen. Sämtliche fünf Konzerte umfassen, mit Ausnahme des zweiten viersätzigen, je drei Sätze, die alle in einem Grundton stehen, dessen Geschlecht mit Ausnahme des

1) S. 439.

vierten Konzerts in jedem Werk einmal wechselt. Sind zwei Menuette, Rondo oder Tamburin verhanden, so vertritt das zweite immer die Stelle unseres heutigen Trios und steht demgemäß auch in anderer Tonart (also bei Dur in Moll und umgekehrt!). Rameau beobachtet in allen Sätzen die bekannte suitenmäßige Zweiteilung mit jedesmaliger Wiederholung der einzelnen Abschnitte; eine Abweichung von dieser Regel macht er nur im ersten Satz des letzten Konzerts, der infolge seiner fugatoartigen Ausarbeitung die Wiederholung in einem Zuge verlangt. Der Suitencharakter des Ganzen macht selbstverständlicherweise eine Zusammenstellung nach Art der französischen oder italienischen Ouvertüre von vornherein unmöglich. Daß Rameau mit diesen Kompositionen gleichwohl speziellere Zwecke verfolgte, beweist die Tatsache, daß jedes einzelne Stück in der ja gerade für französische Klaviermeister so bezeichnenden Art eine programmatische Überschrift trägt, woraus vollends erhellt, daß diese *pièces de clavecin* mit der Konzertform nichts zu schaffen haben wollen. Dementsprechend fehlt auch durchgehends ein solistisches Heraustreten des Klaviers, wenngleich sich im ersten Satz des vierten Konzerts Anläufe dazu finden lassen: nach der Einleitung tritt das Klavier plötzlich allein mit einem figurativen Gebilde heraus, das es nach einer kurzen Unterbrechung durch die Streicher alsbald eine Oktave tiefer wiederholt. Diese Phrase nun erhält im Laufe der Durchführung tatsächlich motivische Bedeutung, da es dann von den Streichern nochmals aufgegriffen wird. Dies verdient als der einzige Fall eines solistisch-konzertierenden Heraustretens des Klaviers hervorgehoben zu werden. —

In der Ausbildung des begleiteten Klavierkonzerts liefen gleichwohl die deutschen Tonsetzer allen anderen den Rang ab; was andere Länder dazu beisteuerten, ist von untergeordneter Bedeutung. Johann Sebastian Bach war bekanntlich der erste, der die Konzertform auf das Klavier anwendete, und es ist ein erhebendes Gefühl, wenn man sieht, daß gerade die Söhne und Schüler dieses Meisters zunächst die Entwicklung des Klavierkonzerts in die Hand nehmen sollten.

Eingangs ist darauf hingewiesen worden, daß wir in der Konzertform zwei Bildungsfaktoren von grundlegender Bedeutung zu unterscheiden haben: ein gleichsam dramatisch vorwärts treibendes Wettstreiten zwischen Solo und Tutti und ein spieltechnischer Reichtum des Soloinstruments. Dementsprechend stehen sich in der Geschichte des Konzerts jederzeit zwei Gruppen von Tonsetzern gegenüber, bei denen das Betonen der einen oder anderen dieser Grundregeln überwiegt. Obwohl natürlich diese Einteilung für eine geschichtliche Abhandlung unbrauchbar ist, darf doch dieser einschneidende Unterschied auch hier nicht übergangen werden. — Für die Disposition der vorliegenden Arbeit bildet die Schule Bach's den Grundstock, um den sich dann die Zeitgenossen in Nord-,

Mittel- und Süddeutschland reihen. Zum Verständnis der Wiener Meister ist es vorteilhaft, vorher die italienischen Stileigentümlichkeiten kennen zu lernen. —

An allgemeinen Kennzeichen, welche sämtliche Komponisten jener mit Italianismen jeder Art gleichsam durchtränkten Epoche aufweisen, seien folgende vorausgeschickt.

Der Abschluß der Ecksätze geschieht meistens durch ein, auf die oben bereits erwähnte italienische Arie zurückweisendes Dacapo des Einleitungsritornells, das oft in eine rassige Unisonofigur ausläuft. Überhaupt findet sich diese Art vielfach bei Halbschlüssen usw. Im ersten Satz, der ja den formalen Schwerpunkt des Ganzen bildet, hat sich als Regel ein dreimaliges Solospiel, welches von einem viermaligen Tuttiritornell umschlossen ist, herausgebildet. Das zweite Ritornell bewegt sich bei Dur gewöhnlich auf der Dominante, bei Moll in der Paralleltonart, das dritte in der Paralleltonart oder auf der Unterdominante; diese beiden Ritornelle, besonders aber das letztere, werden bedeutend verkürzt. Die Soloeinsätze haben entweder den nämlichen Gedanken wie das Tutti, der in diesem Fall stets mit viel Ornamentik behangen wird, oder ein neues Motiv oder endlich einen Teil des Tuttiritornells als thematischen Vorwurf. Bei den einthematischen Konzertsätzen findet sich beim Dominantsoloeinsatz nach dem Vorbild der dreiteiligen Liedform oftmals ein figuratives Gegenthema. Eine eigentliche Durchführung im modernen Sinne kennt jene Zeit natürlich noch nicht, wenngleich sich manchmal, wie die Untersuchung an mehreren Orten ergeben wird, bereits sehr hübsche Ansätze dazu aufdecken lassen.

Der erste Satz steht gewöhnlich in geradem Taktmaß, der letzte in ungeradem; im Mittelsatz, der, wie uns schon einmal begegnet, hauptsächlich durch Streben nach Gefühlsausdruck tiefere Bedeutung erhält, wechselt es. Bei mehr konservativen Meistern erfährt dieser Teil eine mehr polyphone Durchführung, während er bei den fortschrittlicheren vielfach in der bekannten dreiteiligen Liedform ausgeführt ist. Scheibe sagt darüber: »Die langsamen Sätze in einem Concerte müssen von besonderer Annehmlichkeit seyn. Die Hauptstimme muß die schönste Melodie beweisen. Lebhaftigkeit und Anmuth sollen gleichsam darinnen streiten. Und so muß alles singbar und fließend seyn, doch aber hat sich ein Componist vor allzu ausschweifenden Manieren oder Auszierungen zu hüten; weil man demjenigen, welcher die Hauptstimme spielen soll, gerne Freyheit läßt, nach seiner eigenen Geschicklichkeit damit zu verfahren«[2]).

Der Schlußsatz, stets lebhafter als der erste, trägt häufig tanz-

2) S. 633.

oder rondoartigen Charakter in ungeradem Taktrhythmus, und wird vom Tonsetzer vorzüglich dazu benutzt, dem figurativen Element die Zügel schießen zu lassen.

Über die **Kadenzen** sagt Scheibe: »Ein geschickter Musikant kann allhier (im ersten oder letzten Konzertsatz) nach seiner ihm beywohnenden Geschicklichkeit, und nach seinen eigenen Einfällen verfahren, und ein so genanntes Capriccio anhängen. Wiewohl auch einige Componisten selbst ein solches Capriccio vorzuschreiben pflegen. Es dünket mich aber besser zu seyn, wenn man demjenigen, welcher die Concertstimme spielet, ohne Vorschrift, Freyheit läßt, damit zu verfahren, wie er will, und die Cadenz entweder auszuarbeiten, oder nicht, nachdem es etwa seine Kräfte zulassen, oder nachdem er sich sonst darzu aufgelegt befindet«[1]). Weitgehende Ausführungen über die einzelnen Sätze sind bei Quanz[2]) zu finden, wovon hier nur die Bemerkung über die zeitliche Ausdehnung Platz finden möge: »Um auch bey einem Concert eine **proportionirliche** Länge zu beobachten; kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erste Satz die Zeit von fünf Minuten, das Adagio fünf bis sechs Minuten, und der letzte Satz drey bis vier Minuten einnimmt: so hat das ganze Concert seine gehörige Länge. Es ist überhaupt ein größerer Vortheil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden«[3]).

Nachdem nun bereits oben über die Beschaffenheit der italienischen, von allen Komponisten aufgenommenen Spieltechnik geschrieben ist, erübrigt hier noch einiges über die **Orchester**behandlung zu sagen.

Dem vielfach nur mit Streichern[4]) besetzten Tutti ist eine Ausarbeitung im Stile der Bach'schen Orchestertechnik bereits ganz fremd geworden, so daß auch die Kammermusik sich als direkt unter dem Einfluß der italienischen Musik — nicht bloß der Oper — stehend erweist. Wenn Müthel in einem seiner Klavierkonzerte die erste Violine bis zur vierten Lage verwendet, so darf das bereits als Ausnahme gelten, und stellt zugleich das höchste dar, was Graun[5]) oder Keiser[6]) in ihren Opern verlangten; durchschnittlich begnügen sich unsere Meister mit der zweiten und dritten Lage. Gegenüber der vorigen großen Zeit stellt das einen Rückschritt dar; weist doch schon Gevaert[7]) darauf hin, daß Bach und Händel bis zur fünften Lage gingen, nachdem Uccellini schon

---

1) S. 636 f. 2) S. 297 ff. 3) S. 300.

4) Durch Quanz (S. 185) wissen wir jedoch, daß z. B. Waldhörner »nach Beschaffenheit der Stücke, und Gutbefinden des Componisten, so wohl zu einer kleiner als großen Musik nöthig sind«. Daraus läßt sich das Fehlen der Bläserstimmen in einzelnen Handschriften, ihr Vorhandensein in anderen des gleichen Werkes (z. B. bei Joh. Christ. Bach op. 11 oder L. Hoffmann) erklären.

5) IMG. S. I, 519. 6) IMG. S. I, 240. 7) S. 19.

1649 die sechste Lage gefordert[1]); ja, Bach verlangt sogar einmal die siebente (!) Lage, und zwar in der Arie Nr. 5 »Laudamus te« der *h*-Messe. Doppelgriffe, die nach Kleefeld[2]) zuerst 1627 auftauchen, sind nicht häufig. Die zweite Violine geht entweder in Terzen und Sexten oder ganz unisono mit der ersten. Von einer selbständigen Behandlung dieses Instruments, wie wir sie z. B. bei den Mannheimern kennen lernen, findet sich hier ebensowenig, wie eine eigene Stimmführung der Bratsche, die zum Baß in einem ähnlichen Abhängigkeitsverhältnis wie die zweite Violine zur ersten steht. Darum gewähren auch die Partituren unserer Konzerte vielfach einen höchst dürftigen Anblick: für die Tuttisätze genügt z. B. die Niederschrift der ersten Violin- und der bezifferten Baßstimme vollkommen. Zweite Violine und Bratsche bekommen nur ein Zeichen zum Unisono mit der ersten und dem Baß. Stimmbücher für Holz- und Blechblasinstrumente sind sehr selten; Pauken finden sich überhaupt nur einmal in dem Konzert für zwei Klaviere in *Es* von W. F. Bach, wo auch noch Trompeten und Hörner beigezogen sind. Fanden doch Pauken und Trompeten noch Ende des 18. Jahrhunderts nur bei ganz besonders feierlichen Gelegenheiten Verwendung[3]).

Die Baßführung ist bei den nicht zur Schule Bach's gehörigen (z. B. Graun und Benda usw.) oder von ihr sich weit entfernenden Komponisten (z. B. Joh. Christ. Bach oder Abel herzlich steif und »schläfrig«, wie sich Brahms ausdrückte. Gelegentlich hinzutretende Holz- oder Blechbläser gehen unter sich nach Möglichkeit in Terzen Sextenbewegung.

Das Hauptkennzeichen der Klavierkonzerte aus der Zeit nach Bach bis zu Mozart ist die gleichzeitige Verwendung des Soloklaviers als Generalbaßinstrument.

Diese Behauptung nun steht in Widerspruch mit Spitta's[4]) Ansicht, der ein zweites (generalbassierendes) Cembalo neben dem Soloinstrumente für eine stilgerechte Wiedergabe der Bach'schen Klavierkonzerte verlangt. Spitta beruft sich bei dieser Behauptung auf Rust[5]), der von Stimmen des Bach'schen Klavierkonzerts aus *A* berichtet, wo sich die Bezifferungen nicht wie sonst üblich in der Cembalo-, sondern in der Baßstimme finden. Trotzdem sieht sich Spitta an einem anderen Orte[6]) veranlaßt, diese Behauptung dahin einzuschränken, daß die letzte Umarbeitung der Bach'schen Cembalokonzerte aus *c* und *d* darauf hinzuweisen scheinen, daß sie für ein Cembalo allein eingerichtet seien (das

1) Schering, S. 19. 2) IMG. S. I, 240.
3) Vgl. auch Lichtenberg, ausgew. Schriften (Reclam, S. 533).
4) I, 716; II, 620.
5) Vorwort zum 17. Band der großen Bachausgabe, S. XV.
6) II, 621.

Tutti bleibt hier natürlich nach wie vor dasselbe). Und diese bei Spitta mehr einem logischen Gefühl als einer tatsächlichen Erkenntnis entsprungene Ansicht ist die für die Zeit des 18. Jahrhunderts einzig gültige. Denn in mehr als 200 vom Verfasser eingesehenen Handschriften und alten Drucken sind die Bezifferungen in jedem Werk, ausnahmslos, in der Stimme des Soloklaviers, und niemals in der Baßstimme eingetragen. Selbst alte Drucke Mozart'scher Klavierkonzerte weisen in der Solostimme noch solche Bezifferungen auf. Daß diese nun aber nicht — die Vermutung läge ja sehr nahe — eine Art Klavierauszug geben wollen, erhellt daraus, daß, sobald die Diskantinstrumente des Orchesters allein beschäftigt sind, sich keine diesbezüglichen Noten oder Ziffern in der Klavierstimme finden, sondern einfach Pausen geschrieben stehen. Außerdem wurde, wenn einer Solostimme tatsächlich ein Klavierauszug beigegeben wurde, dieser auf dem Titel ausdrücklich als solcher bezeichnet, z. B. bei Agrell: »tal maniera di poterlo suonare anche a cembalo solo senza gli altri stromenti«[1]).

Jeder Zweifel wird aber durch eine Bemerkung von Karl Philipp Emanuel Bach's eigener Hand im *D*-Klavierkonzert von 1745[2]) zerstreut, wo er die Bezifferungen unter die Streichbaßstimme setzte, am Ende des Stückes jedoch für den Kopisten anmerkte: »alle Ziffern gehören in die Clav.-Stimme«.

Wir brauchen aber in der bezifferten Streichbaßstimme des Rust'schen Exemplars nicht einmal eine Ausnahme zu sehen, sondern können dies einmal sehr wohl aus in früherer Zeit stets üblichen mehrfachen Besetzung der Kontinuoinstrumente (beim Klavierkonzert ein zweites Cembalo) erklären, dann aber auch aus der allenfallsigen Verwendung gerade dieser Stimmhefte für eine »große Musik«. Sagt ja doch Spitta (s. o.) selbst, daß einen Wegfall des zweiten Cembalo die letzte Bearbeitung von anderen Klavierkonzerten wahrscheinlich und tatsächlich erscheinen lasse.

Durch all das dürfte wohl hinreichend klar gemacht sein, daß in unserer Zeit, d. h. um die Mitte des 18. Jahrhunderts, bei Klavierkonzerten das zweite Cembalo nur als Ausnahme zu gelten hat.

Hier ist auch der Ort, ein Wort über die harmonisch-füllenden Ergänzungen in der zweistimmigen Klaviermusik aus früherer Zeit zu sagen. Riemann sagt einmal[3]), es sei seine »feste Überzeugung, daß es sich in den gleichsam nur skizzierten zweistimmigen Klaviersätzen um eine Geschmacksrichtung handle, daß also diese Stücke tatsächlich so vorgetragen wurden, wie sie niedergeschrieben sind«. Das ist nun vollkommen unrichtig. Reinecke hat in seinem sehr beachtenswerten Schriftchen

1) B. HS. 350 I, II, Druck 13, 13a, Dresd. HS. Ce IV.

2) B. Autogr.

3) Pr. u. St. III, 178.

über die Mozart'schen Klavierkonzerte nachgewiesen, daß die zweistimmigen Stellen der harmonischen Ergänzung bedürfen. Dieser Satz hat nun aber für die vormozartsche Zeit erst recht seine Gültigkeit: denn in der alten Musik gab es außer in den strengen Formen der Fuge und des Kanons keine Zweistimmigkeit. Das sagt schon Albert im Vorwort zum zweiten Teil seiner Arien: „Sind demnach allenthalben wo nicht Zahlen oder Signa vberzeichnet ſtehen zu ergreiffen vnd zu ſpielen die Quinte vnd Tertia nach dem natürlichen Thon in welchem ein Stück geſetzt iſt". — Eine andere sehr ergiebige Fundgrube für Beweise, wie notwendig diese harmonischen Füllungen sind, bildet Mattheson's »Große Generalbaßschule«. Auf all diese hochwichtigen Stellen hier näher einzugehen, würde zu weit führen; es soll dies in einem besonderen Aufsatz baldigst nachgeholt werden. Es sei nur daraus kurz hervorgehoben, daß die harmonischen Füllungen, wie eigentlich selbstverständlich, zunächst — aber nicht ausschließlich — in der linken Hand vorzunehmen sind. Verstärkende Baßoktaven wie ganz besonders freie ornamentale Veränderungen, auf die schon Reinecke nachdrücklichst hinweist, sind ebenfalls reichlich in Anwendung zu bringen[1]; doch wird im einzelnen Falle immer der künstlerische Takt des Vortragenden hier das letzte Wort sprechen.

Zum Schluß möge noch kurz auf den **Charakter** und die **Bestimmung** des Klavierkonzerts im 18. Jahrhundert eingegangen werden. Denn gerade um diese Zeit bereitet sich eine große Wandlung in der ganzen Art der Musikpflege überhaupt vor. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und auch noch einige wenige Zeit darüber hinaus erfuhr die Kammermusik vorzüglich durch die *collegia musica* eine reichhaltige Pflege: diese *collegia musica* waren Vereinigungen von Berufsmusikern (und Dilettanten), welche zu ihren Aufführungen jedoch auch Hörer zuließen (man vergleiche die ergötzliche Schilderung dieser Verhältnisse in Kuhnau's Musikalischem Quacksalber!). Seit Mitte des 18. Jahrhunderts etwa beginnt sich ein neuer Zweig jener Kammermusik zu entwickeln, den man am besten wohl mit dem Namen »Gesellschaftsmusik« bezeichnet. Diese Art Musik war vor allem für den kunstbegeisterten Liebhaber und seinen »Salon« bestimmt; in die Aufführung solcher Werke im häuslichen Kreise (ohne eigentliches »Publikum«) teilten sich Dilettanten und Berufsmusiker. Es füllte also dieser Kunstzweig der »Gesellschaftsmusik« in früherer Zeit die Stelle der heute wegen ihrer Plattheit und Gewöhnlichkeit mit Recht so verpönten »Salonmusik« aus. Der größte Teil nämlich jener für gesellschaftliche Zwecke bestimmten alten Musik steht in künstlerischer Beziehung himmelhoch über unserer heutigen Salonmusik erhaben. Gleichwohl aber brauchte sich jene ältere Kunst auch nicht zu schämen,

1) Vgl. S. 12 die Stelle aus Scheibe.

dem Geschmack und dem Können der Liebhaber ein Ziemliches entgegenzukommen; und nicht nur kleinere Talente, sogar die besten ihrer Zeit, trugen diesem gesellschaftlichen Bedürfnis Rechnung, so Karl Philipp Emanuel Bach, der in der Ankündigung seiner sechs Hamburger Konzerte ausdrücklich hervorhebt, daß diese für die Hauptstimme und Begleitung leichter, in den langsamen Sätzen hinlänglich ausgezieret seien usw. — sind sie ja doch auf Verlangen vieler »Liebhaber« erschienen (vgl. S. 31). Er kam damit aber nur einem allgemeinen Bedürfnis seiner Zeit entgegen; denn nach der Fülle des erhaltenen Materials zu urteilen, muß das damalige dilettantische Musiktreiben in kurzem aufs üppigste in die Halme geschossen sein. Wuchtige dramatische Akzente paßten natürlich in den Rahmen einer solchen Unterhaltungsmusik ebensowenig wie schwierige technische Aufgaben. Bald nachher (um 1800) erfuhr die allgemeine Musikpflege neuerdings eine Wandlung, indem seit dieser Zeit das öffentliche Konzertleben mit Eintritt gegen Entgeld schnell zur Blüte gelangte. Den Anfang dazu hatte bereits 1725 Paris mit den *Concerts spirituels* gemacht, auf die alsbald ähnliche Vereinigungen in England und Deutschland folgten. Damit war aber zugleich der Weg vorgezeichnet, auf dem sich unsere moderne öffentliche Musikpflege entwickeln sollte. Da nun den Grundstock dieser Konzertvereinigungen Berufsmusiker bildeten, so wurde allmählich die Kluft zwischen diesen und den Dilettanten immer größer, der künstlerische Geschmack der Liebhaber und damit ihre häusliche Musikpflege sanken infolgedessen immer tiefer, so daß wir heute im Besitze jener unvergleichlichen »Salonmusik« sind, die in der ganzen Musikgeschichte nicht viel ihresgleichen haben dürfte.

* * *

Die philologische Ableitung des Wortes und die theoretische Richtigstellung des Begriffes »Konzert« machte zu Beginn dieses Abschnittes eine Darlegung des Entwicklungsganges, den die Klaviermusik bis 1700 durchlaufen hatte, unmöglich. Dies sollen die folgenden Zeilen kurz nachholen. Nehmen wir nun dazu das Schaffen Joh. Seb. Bach's nochmals zum Ausgangspunkt, da ja hier alle bisher voneinander getrennt laufenden Fäden der Entwicklung zusammentreffen. In Bach vereinigen sich die Ausläufer des erst durch die englische Virginalmusik aus den Banden der Koloraturpraxis des 16. Jahrhunderts befreiten Nordens (Sweelinck, Buxtehude), den von Frankreich und Italien beeinflußten Wiener Meistern, den Grundstock für sein Schaffen gab jedoch die in Pachelbel gipfelnden, gewissermaßen das verkleinerte Gegenbild zur Wiener Schule darstellenden mitteldeutsche Richtung. Dazu kommen nun aber noch die bereits im vorigen Abschnitt genannten außerdeutschen Anregungen, die sich Bach von der sich an die Lauten- und Ballet-

musik anlehnenden französischen Klavierkunst (Couperin), und von der in bezug auf Form und ganz besonders auf Spieltechnik so hoch entwickelten italienischen, mit Domenico Scarlatti an der Spitze, holte. Damit ist also die Grundlage vorgezeichnet, auf der ein Joh. Seb. Bach als Klaviermeister groß werden konnte. Mit anderen Worten: Bach schuf sich durch Vereinigung der nordischen Kontrapunktik und der englischen Variationstechnik, mit der formalen Vielseitigkeit der Italiener und Franzosen und den fortschrittlichen tonalen Bestrebungen der letzteren einen bis dahin noch nicht dagewesenen neuen universalen Stil, der als solcher nicht weiter entwicklungsfähig war, sondern im günstigsten Fall von seinen Nachfolgern auf einer gleichen Höhe gehalten werden konnte. Es wird sich jedoch zeigen, daß selbst dies nicht möglich sein sollte, daß vielmehr fremde — hauptsächlich italienische — Samenkörner den deutschen Boden befruchten mußten, um hier neue Knospen zu treiben.

Verstand Bach nun durch Verschmelzung der an und für sich schon nicht mehr sonderlich lebenskräftigen norddeutschen Schule mit der mitteldeutschen dem Sonderdasein dieser beiden gleichsam ein Ende zu machen, so konnte ihm dies in gleicher Weise bei der Wiener Schule nicht gelingen; und diese bildet infolgedessen wie seither so auch ferner innerhalb des deutschen Kunstschaffens (bis auf den heutigen Tag) den Gegenpol zum norddeutschen Stil. Nicht zum wenigsten ist in der nächsten Folge der Grund darin zu suchen, daß die norddeutschen Tonsetzer in unserem Zeitausschnitt noch immer für das Cembalo schreiben, während sich die Wiener Meister bald den viel entwicklungs- und schattierungsfähigeren Ton des eben aufgekommenen Hammerklaviers zunutze machen. Ein weiterer Grund für diese stilistische Trennung ist darin zu suchen, daß gerade der Wiener Schule von jeher, wie kaum einer anderen, ein eigentümliches Lokalkolorit anhaftet, das einer Vereinigung mit gewissen anderen Stilarten, z. B. den norddeutschen, geschweige denn einem Aufgehen in ihnen, entgegenstrebte.

Die Hochburg der norddeutschen, also von Joh. Seb. Bach ausgehenden Cembalokunst bildete von nun an Berlin mit seinem musikliebenden König Friedrich II., während Wien den Kernpunkt der auf Gottlieb Muffat fußenden süddeutschen Richtung darstellt (war für Italien Kunstmittelpunkt Neapel mit Dom. Scarlatti geworden, so wird es für England in Zukunft London mit Joh. Christ. Bach). Dementsprechend erfuhr der Stoff der vorliegenden Abhandlung eine Zweiteilung, die mit Rücksicht auf den ursprünglichen Ausgangspunkt der einzelnen Tonsetzer durchgeführt wurde. Auf eine Betrachtung der Leistungen der Meister unter dem Gesichtswinkel ihrer Stilrichtung und Schulbildung wurde daher zunächst verzichtet; es soll dies am Schlusse kurz nachgeholt werden.

II.

1. Kapitel.

Die Schüler Johann Sebastian Bach's.

Es ist vorhin gesagt worden, daß der Stil Johann Sebastian Bach's in der Folge einer Weiterentwicklung nicht fähig war, weil er in der Hauptsache nicht den Beginn einer kommenden Epoche, sondern den zusammenfassenden Abschluß einer vorausgegangenen bildet. Die nächste Zeit mußte sich neue Ideale schaffen, und mußte zu diesem Zwecke sich nach neuen Anregungen umsehen. Den schlagendsten Beweis für die Unmöglichkeit einer Fortsetzung und Weiterbildung des Bachschen Stils erbringt

Wilhelm Friedemann Bach, der Hallesche

* 22. Nov. 1710 in Weimar, † 1. Juli 1784 in Berlin. 1733—47 Organist in Dresden, 1747—1764 in Halle. Von nun an ohne feste Stellung, lebte er in Leipzig, Berlin, Braunschweig, Göttingen usw.

in seinen nicht eben zahlreichen Werken, die sich am engsten der Kompositionsart des Vaters anschließen; die Stärke seines Schaffens ist in der gediegenen, an der Orgelkunst gestählten Ausarbeitung zu suchen, von den formalen und technischen Neuerungen, die seine Zeit hervorbrachte, sehen wir ihn nur schüchtern dies oder jenes aufnehmen. Und weil er sich den Ergebnissen seiner fortschrittlichen Zeit gegenüber vielfach so ablehnend verhielt, mußte ihm eine tiefer einschneidende geschichtliche Bedeutung versagt bleiben.

Von den sechs mir bekannt gewordenen Klavierkonzerten (*D*, $^4/_4$; *F*, $^4/_4$; *a*, $^2/_4$; *e*, $^4/_4$, sämtlich in Neuausgabe bei Steingräber; *c*, $^4/_4$. B. HS. P.; *Es*, $^4/_4$ für 2 Klaviere. Wien, Musikfr. VII, 13847 aa) dieses Meisters war bloß von einem einzigen ein Anhaltspunkt für seine Entstehungszeit zu ermitteln: von dem am 29. Juli 1767 der Kurfürstin von Sachsen für ihren Sohn überreichte Konzert in *e*. — Von der üblichen Streichquarttetbesetzung des Tutti weicht Wilhelm Friedemann nur einmal ab, in einem Werk, wo er zwei Klavieren ein größeres Tutti gegenüberstellen mußte. — Seine Klaviertechnik erweist sich ausschließlich

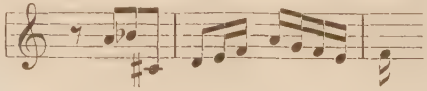
von der seines Vaters abhängig[1]); dabei hat er aber richtig erkannt, daß die Setzweise des Konzerts vornehmlich in der melodisch-harmonischen Weise zu geschehen habe. Infolge dessen ist es Bach hoch anzurechnen, daß er mit der figurativen Ausschmückung stets das rechte Maß hält, ohne dabei jedoch zu vergessen, im Konzert auch dem spieltechnischen Können des Vortragenden Raum zur Entfaltung geben zu müssen. Diesem virtuosen Element nun läßt er vornehmlich in seinen feurig bewegten Schlußsätzen die Zügel schießen. Sehr angenehm fällt auch die selbständige Baßführung auf, die vielfach mit einer thematisch-imitatorischen Arbeit Hand in Hand geht. Eine mäßige Verwendung von harmonisch fein gewürzten Sequenzfortschreitungen gibt seinen Werken durchgehends einen gediegenen Anstrich.

Trotzdem Bach in seinen ersten Sätzen den Tuttigedanken nie als Solothema verwendet, — eine thematische Scheidung, die uns am auffallendsten noch bei dem ebenfalls den mitteldeutschen Organisten sehr nahe stehenden Nichelmann entgegentritt — müssen wir doch sagen, daß die anfangs streng geschiedenen melodischen Linien sich im späteren Verlaufe ziemlich verwischen, was natürlich dem Konzertprinzip nicht eben förderlich war. Von der modernen Durchführung findet sich bei Bach keine Andeutung; und dies nicht nur in seinen Klavierkonzerten — seine Klaviersonate in *C*[2]) weist in diesem Bezug auch noch keine entwickeltere Form auf: in beiden Ecksätzen fehlt die Einführung des zweiten Themas und die Durchführung nach dem Dominanteabschluß des ersten Teiles; Bach fährt hier entweder mit einem neuen Motiv oder mit der Transposition des ersten Gedankens fort.

Solostellen sind im allgemeinen, besonders aber in den zweiten einthematischen Sätzen selten, da gerade hier der spröde Klavierton am meisten der orchestralen Schattierung bedarf.

Die einthematischen Schlußsätze sind mit feinem Verständnis stets in

1) Keiner der Schüler Joh. Seb. Bach's kommt dem Stile des Meisters so nahe und ist mit der Mitteldeutschen Schule so eng verwandt, wie gerade Wilhelm Friedemann, und das in andern Stücken noch mehr als in seinen Klavierkonzerten z. B. in einem teils motivisch ausgearbeiteten, teils fugierten Capriccio (neu herausg. in »Klaviermusik aus alter Zeit« bei Litolff), das sich auch in Hinsicht auf Formgebung der musikalischen Gedanken und Ausführung noch mehr an die Art des Vaters und seiner Vorgänger anlehnt. Ja, der Zusammenhang W. F.'s mit den mitteldeutschen Organisten läßt sich sogar bis auf Pachelbel zurück verfolgen. Als neue Variante zu dem bei Seiffert (S. 206 u. 230) erwähnten mitteldeutschen Temenstock möge folgendes aus unseres Meisters eben erwähntem Capriccio genommen werden:



2) Kl.-M. a. a. Z. Litolff, Band I.

leichterem Charakter gehalten, und sollen, wie schon erwähnt, der ausgebildeten Spieltechnik des Vortragenden zu statten kommen, wobei Bach allerdings einige Male des Guten fast zu viel tut.

Harmonische Feinheiten lassen sich in diesen Werken die Menge finden, sodaß auf ein ausführlicheres Eingehen darauf leider verzichtet werden muß. Als besonders stimmungsvoll sei der Mittelsatz aus dem *F*-Konzert hervorgehoben.

Ausführlichere Erwähnung verdienen zwei Konzerte: ein von Bitter nicht genanntes in *c*[1]) und das Konzert für zwei Klaviere in *Es*.

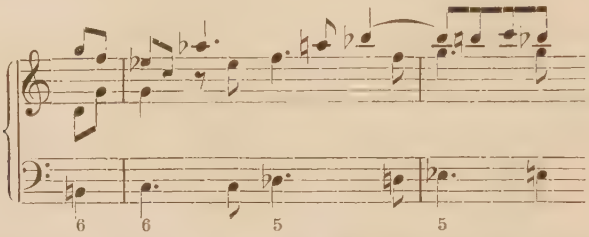
Der erste Satz des *c*-Konzerts ist nämlich eine Instrumentalfuge zu drei Themen. Wilhelm Friedemann Bach hatte in diesem kompositionstechnischen Versuch bereits einen Vorläufer: Vivaldi; von diesem Meister ist uns ein Violinkonzert[2]) erhalten, dessen erster Satz ebenfalls in Form einer Doppelfuge ausgeführt ist. Obwohl nun diese strenge Form eine konzertierende Umgestaltung von vornherein auszuschließen scheint, hat es Bach doch durch einen erstaunlichen Scharfsinn fertig gebracht, durch zahlreiche feine Züge den Titel, den er diesem Werk gegeben, zu rechtfertigen. Nach der ersten Durchführung setzt das Klavier mit einem neuen Gedanken ein, der weniger durch seine eigene Potenz als vorzüglich deshalb erhöhtes Interesse auf sich zu lenken versteht, weil Partikelchen aus dem Fugenthema ihn kontrapunktieren. Dem Tutti will jedoch der vom Soloinstrument angeschlagene mehr elegische Ton nicht gefallen, in einem zweimaligen fast dramatisch wirkenden Anlauf gelingt es ihm dann, wenigstens den Hauptteil seines Themas dem Klavier gegenüber zu stellen — mit anderen Worten: wir haben hier die bei Karl Philipp Emanuel Bach und Nichelmann und von hier an in der norddeutschen Schule Konzertregel gewordene Gegenüberstellung der beiden konzertierenden Instrumentalkomplexe. In der weiteren Ausführung wird dann das Hauptthema in seinen einzelnen Teilen verarbeitet, was Bach ebenfalls für seine Konzertzwecke zu nützen weiß: Themateile, von den Violinen angespielt, läßt er vom Soloinstrument mit Spielfiguren umranken. Wir wissen, daß später gerade mit solchen Mitteln Mozart oft so herrliche Wirkungen erzielt. In der Paralleltonart wird die Durchführung vom Tutti wieder aufgenommen, die in ein durch Echowirkungen zwischen Solo und Tutti noch besonders spannendes Solo ausläuft. Ein weiteres Eingehen auf die noch folgenden kontrapunktischen und harmonischen Feinheiten würde zu weit führen, so daß nur noch

---

1) Die Partitur des ersten Satzes dieses Konzerts kann handschriftlich von der Verlagshandlung bezogen werden.

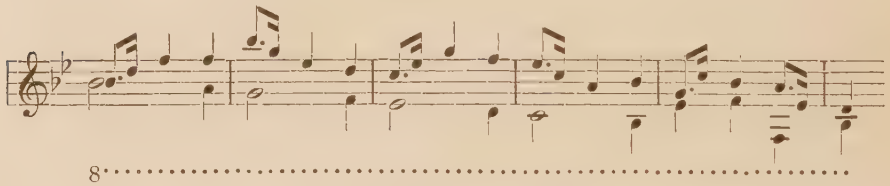
2) Dresd. CX, 1047.

hervorgehoben werden kann, daß Bach auch im zweiten Teile dieser Fuge dem ersten nichts nachgibt. Der ganze Satz ist übrigens mit einer Wucht hingeworfen, die mitunter etwas an die Löwentatze des alten Bach gemahnt, ohne daß dabei jedoch Züge vom Geiste derer, die da kommen sollten, fehlen. Wen erinnert diese Stelle

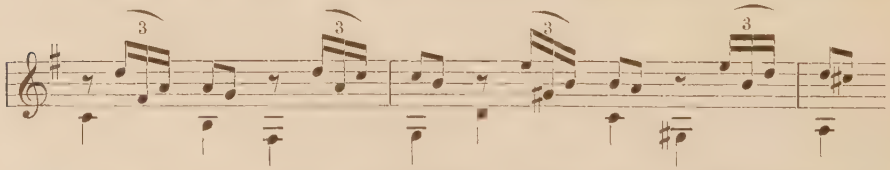


nicht unwillkürlich an die auch tonartlich ganz verwandte Stelle im zweiten Satz von Beethovens op. 110?

Auch im Mittelstück unseres Konzerts findet sich manches, was man einer späteren Zeit zuzuschreiben geneigt sein könnte z. B. das reizende Solothema dieses Satzes, dessen Haydn'sche Innigkeit sich von der Wucht des ersten Satzes um so lieblicher abhebt:



Eine ähnliche Stelle aus dem *e*-Konzert möge hier ebenfalls Platz finden:



Wenn Bach im letzten Satz unseres Konzerts zwei begleitend-füllende Achtelwiederholungen eines Tones in der zweiten Violine beim Klaviersolo in Viertel zusammenzieht, so bekundet sich darin der feine Instrumentalist, der nicht gedankenlos die Violinapplikatur auf das Cembalo überträgt. Als zweiten Einsatz bringt das Soloinstrument ein durch Rhythmik fesselndes Motiv, welches in der Art des späteren Beethoven in den letzten Takten des vorangehenden Tutti vorbereitet wird.

Das Konzert für zwei Klaviere ist im Stile der gleichen Werke Joh. Seb. Bach's ausgeführt; ja, die Abhängigkeit des Sohnes vom Vater

geht hierin so weit, daß jener wie dieser im zweiten Satz das Tutti ganz schweigen läßt; in der concerto-grosso-Literatur war dieses Hilfsmittel die Aufmerksamkeit der Hörer aufs neue zu spannen, nicht unbekannt, so läßt Bach im zweiten Brandenburgschen Konzert den Mittelsatz von Konzertino allein ausführen, und behält vom Tutti nur zwei Celli und das Cembalo als Baßinstrumente bei; in einem Koncerto grosso von Pepusch[1]) wird der Mittelsatz von Soloinstrumenten ganz allein ausgeführt.

Im übrigen ist die Verwendung des schon eingangs erwähnten, stark vergrößerten Tutti (außer dem Streichquartett noch Trompeten, Pauken und Hörner) eine äußerst reichhaltige und vielseitige. Entsprechend der großartigen Anlage des ganzen Werkes bewegt sich auch die Ausführung im einzelnen in weiteren Grenzen als sonst, so daß z. B. dem Komponisten der Klavierton allein fast stets zu farblos ist, um mit ihm größere Strecken zu durchwandern; alle, Trompeten und Pauken nicht ausgeschlossen, müssen mithelfen, um dem trockenen Cembaloton neue Schattierungen abzugewinnen.

Nach einer längeren Tuttieinleitung, zu der beide Klaviere Generalbaß spielen, setzt das zweite Soloinstrument mit einem neuen Thema ein, während das erste Klavier, daß auch die begleitenden Baßfiguren zu spielen hat, eine weitere Stimme zum Solothema hinzu kontrapunktiert. Die Einsätze der beiden Soloinstrumente folgen sich oft fugen- und kanonartig, derart, daß man fast mitunter von gegenseitiger Themenbeantwortung sprechen könnte. — Der sehr temperamentvolle Schlußsatz, der nur einen Hauptgedanken hat, läßt die Hoffnungen, die man nach dem ersten Satz auf ihn stellt, wohl berechtigt erscheinen, und hält sich, was gerade bei Konzertwerken nicht allzu häufig vorkommt, ganz auf der Höhe des ersten. Die prächtige kontrapunktische Arbeit während des ganzen Stückes darf geradezu als mustergültig angesprochen werden, so daß diesem Konzert mehr als manchem anderen eine Neuausgabe zu wünschen wäre.

Haben wir nun gleichwohl W. F. Bach im vorigen des öfteren der neuen Schreibart die Hand reichen sehen, so kann dem scharf blickenden Beobachter die Erkenntnis doch nicht verborgen geblieben sein, daß unser Meister im Grunde noch zu tief in dem, was er in der strengen Schule des Vaters gelernt, wurzelt, als daß er zu gunsten einer freien Handhabung der harmonisch-melodischen Setzweise auf den polyphonen Orgelsatz verzichten möchte. Trotzdem konnte er sich gegen das Eindringen des so ganz anders gearteten neuen Stils verschließen; zur Bildung einer neuen Kompositionsrichtung bedurfte es aber eines schmiegsameren Geistes, der vermöge seiner Beweglichkeit und vielseitigeren

1) Dresd. CX 743.

Bildung sich mit den neuen Forderungen schneller und enger befreunden konnte, und der durch fortgesetztes Studium und innere Verarbeitung dieser etwas Neues zu geben imstande war. Und dieser Geist erstand für Norddeutschland in

Karl Philipp Emanuel Bach, dem Berliner oder Hamburger.

* 8. März 1714 in Weimar, † 14. Dez. 1788 in Hamburg. Studierte erst Jurisprudenz in Frankfurt a. O., ging 1738 nach Berlin, wo er 1740 Kammercembalist Friedrich II. wurde. 1767 erhielt er in Hamburg Telemann's Stelle als Kirchenmusikdirektor. — »In der Komposition habe ich nie einen andern Lehrmeister als meinen Vater gehabt« erzählt er selbst.

Nach dem Verzeichnis von Wotquenne sind uns von K. Ph. E. Bach 45 Konzerte für ein und zwei Konzerte für zwei Klaviere erhalten. Dem Verfasser lagen für das folgende diese Konzerte vor (nach Wotquenne): 1, 3, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 31, 32, 35, 43 I—VI.

Keinen anderen Komponisten unseres Zeitabschnittes sehen wir soviel formale Versuche mit dem Klavierkonzert anstellen, wie gerade Karl Philipp Emanuel Bach. Neben der allgemein üblichen dreisätzigen Form mit einem oder zwei Themen in den Ecksätzen, kantilenenreichen Mittelsätzen, weisen Konzerte aus der Hamburger Zeit manch ungewohnte satztechnische Neuerung auf; das sonst übliche Streichquartettutti ist hier in den Ecksätzen durch Hörner, durch Flöten in den Mittelsätzen verstärkt.

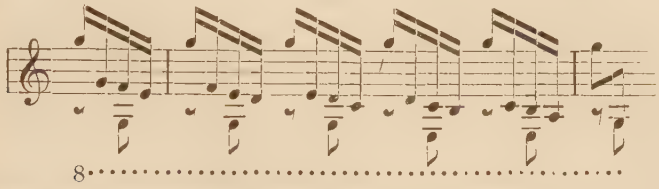
Die Spieltechnik K. Ph. E. Bach's hängt nicht mehr so innig wie die seines Halleschen Bruders mit der seines Vaters zusammen, ohne sich von dieser jedoch in dem Grade wie die seines Londoner Bruders frei zu machen; sie dürfte zwischen diesen beiden ungefähr die Mitte halten.

Wie die Kompositionen ausgesehen haben mögen, die er vor seinem Ruf nach Berlin geschaffen, können wir leider nicht mehr feststellen, da er alle früheren Werke während seines dortigen Aufenthalts überarbeitete. Wenn aber Kretzschmar[2]) von den Sinfonien des Berliner Bach sagt, sie zerplatzten wie Seifenblasen ohne Wirkung und Resultate, und machten den Eindruck eines brillanten Feuilletons, so gilt dieser Ausspruch auch von vielen seiner Klavierkonzerte.

Karl Philipp Emanuel's erstes Klavierkonzert in *a*[2]) vom Jahre 1733 ist zweifellos eine Schülerarbeit, die er noch unter Aufsicht seines Vaters komponiert. Es liegt uns leider nur noch eine Überarbeitung aus dem Jahre 1744 vor. Die Stellung, die Orchester und Klavier zu einander einnehmen, ist ganz die, wie sie uns von Johann Sebastian's Konzerten

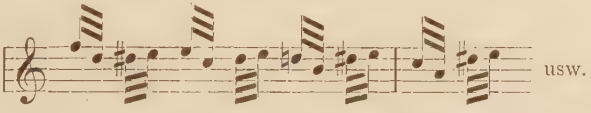
1) Führer I, S. 49.
2) Wtq. 1. B. HS. P. 438.

her geläufig ist. Die beiden Tongruppen konzertieren nicht miteinander, sondern ergänzen sich vielmehr gegenseitig. Man kann genau erkennen, daß der junge Bach sich noch nicht recht klar darüber war, was er eigentlich mit einem Konzert wollte. Das einzige und noch dazu steife Thema des ersten Satzes erfährt, mitunter mäßig figuriert, die herkömmliche Verwendung auf den bekannten Tonstufen. Der Klaviersatz selbst ist vielfach recht unbeholfen, liegt außerdem dem Spieler schlecht, hier ein Beispiel:



als Aufgabe für die Sprungtechnik kann diese Stelle wegen ihres hausbackenen, einer virtuosen Wirkung ganz entbehrenden Charakters kaum angesehen werden. Auch sonst zeichnet sich die Solostimme durch keine wirklich durchdachte Klaviermäßigkeit aus.

Eine Menge anderer Figurationen verraten schon auf den ersten Anblick ihre Herkunft aus der Schule des Vaters:



Daß Bach im zweiten Satz an Pausenstellen im Soloinstrument dem Tutti ein kleines Füllmotiv (ein Beispiel davon siehe unten S. 29) zu geben pflegt, ist gleich hier deshalb zu erwähnen, weil diese Art einer Ausschmückung einerseits auf Johann Sebastian zurückweist, andrerseits aber unserem Komponisten noch zu recht hübschen Wirkungen verhilft.

Der ganze Aufbau des Werkes vollzieht sich im modernen harmonisch-melodischen Stil; die Schule Bach's offenbart sich aber außer in den genannten Tatsachen in der fast identischen Form, welche dieses Werk wie schon erwähnt bezüglich des Mangels an wirklich konzertierender Ausführung mit den Klavierkonzerten des alten Bach zeigt.

Daß K. Ph. E. Bach sich auch noch später Werke seines Vaters zum Vorbild nahm, erhellt aus dem *G*-Konzert vom Jahre 1737[1]), dessen zweiter Satz sich über einen ciaconnenartigen Baß, wie im *d*-Konzert J. S. Bach's erhebt. Die beiden Ecksätze dieses Werks zeigen im Vergleich mit dem ersten bereits einen wesentlichen Fortschritt, nämlich eine schon ziemlich hoch entwickelte Konzertform, von der K. Ph. E. Bach auch

1) Wtq. 3, Berl. HS. Aut.

später nicht mehr viel abwich. An die Stelle der mehr sinfonisch-ergänzenden Ausführung ist hier bereits ein lebhaftes Gegeneinanderwirken der beiden Tongruppen getreten. Im ersten Satz gibt ein Teil des Tuttiritornells die thematische Unterlage für das Solo ab, bei dessen Durchführung das konzertierende Element, in der Gegenüberstellung von Solo und Tutti in einer Weise heraustritt, wie sie nur aus einem tiefgehenden richtigen Erfassen des Konzertbegriffs hervorgehen kann. In dieser Beziehung gibt diesem ersten Satz auch der dritte nichts nach.

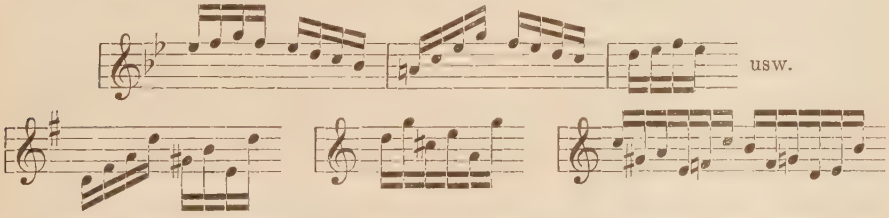
Da sich die Grundform der nun folgenden Werke[1]) mit Ausnahme belangloserer Abweichungen in ihren Hauptzügen in jedem Konzert wiederholt, mögen die Grundlinien im Folgenden festgestellt sein.

Nach dem üblichen Tuttiritornell setzt das Cembalo mit einem eigenen Solothema oder mit dem Tuttigedanken oder endlich mit einem Teil dieses letzteren ein, sei es nun in genauer Wiederholung oder mit ornamentalen Beiwerk. Das Tutti stellt sich diesem Einsatz sofort gegenüber durch Wiederholung seines Themas, und zwar nach Möglichkeit unter Beiziehung von dynamischen Kontrastwirkungen, als plötzlichem Forteeinsatz, vollerer Instrumentation und Pausieren in den vorangehenden Takten. Nach diesem stets verkürzten Themaeinsatz tritt im Soloinstrument das figurativ-konzertierende Element etwas mehr in seine Rechte, so daß in dem nun folgenden Überleitungsteil das Tutti den harmonischen Weg vorzeichnet, den das Klavier mit Tiraten umrankt. Gelegentliche dramatische Zwischenwürfe des Tutti fehlen dabei natürlich ebenso wenig wie ein stellenweises Schwelgen des Solos im Figurativen. Es geschieht dies hier schon ganz in der Art und Weise, wie es für die klassische Zeit überhaupt vorbildlich werden sollte. Dieser Zwischensatz mündet in eine nächst verwandte Tonart (bei Dur gewöhnlich, wie in der Einleitung bereits bemerkt auf die Dominante, bei Moll in die Paralleltonart) aus, wo nun die eigentliche »Durchführung« einsetzt, welche bei unserem Berliner Bach schon weit mehr entwickelt ist als bei seinem Halleschen Bruder. Das Tutti eröffnet diesen Teil gewöhnlich mit einer ganzen oder teilweisen Wiederholung seines Ritornells, dem sich alsbald das Cembalo in konzertierender Weise in den Weg stellt; daraus entwickelt sich dann ein heftiges, echt instrumentales Vorwärtstreiben des ganzen Abschnitts. Wir finden hier Bach mitunter von jener lebhaften, oft ganz überraschenden Beweglichkeit der Harmonik Gebrauch machen, die die klassische Durchführung auszeichnet und die sich außer ihn zu jener Zeit eigentlich nur noch bei den Wienern findet. Haben wir ein eigenes Solothema, so wird auch dieses gelegentlich, aber nur vom Klavier beigezogen — eine Eigentümlichkeit, die uns noch weiter

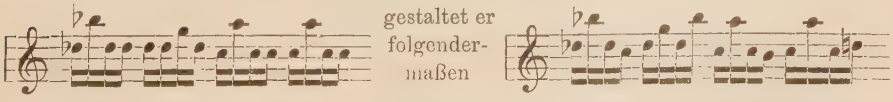
1) Sämtlich B. Aut. P.

unten beschäftigen wird. Die Durchführungen selbst sind mit großem Geschick und feinem Verständnis gestaltet, ohne aber noch die Höhe der späteren Klassiker erklimmen zu können, was sich besonders darin fühlbar macht, daß Bach mehr mit der Transposition ganzer Takte arbeitet, als mit der Zerlegung des Themas und Verwendung der auf solche Art gewonnenen Motive und Partikelchen. — Auf die Durchführung folgt dann wieder ein dem vorigen kongruenter figurativer Überleitungsteil, der alsbald der »Repetition« Platz macht. Hierin wird nun mit dem Solothema, falls ein solches vorhanden, nochmals der letzte Trumpf gegen das Tutti ausgespielt. Der Abschluß des Satzes wird vielfach, wie schon eingangs erwähnt, durch ein Dacapo des Tuttiritornells herbeigeführt, das mitunter in eine markante Unisonofigur ausläuft. Von ganz besonders spannender Wirkung sind jene plötzlichen Wechsel von forte und piano, dynamische Effekte, wie sie diese Epoche besonders geliebt haben muß, da wir sie in der ganzen Musikliteratur jener Tage antreffen; ich erinnere nur an die vielen hierher gehörigen Stellen aus dem Schaffen Haydn's.

Die Figurationen weisen in ihrem Tiratenwerk bereits einen erheblichen Fortschritt gegenüber den früheren Klavierkompositionen auf, und zeichnen sich schon allenthalben durch eine mustergültige Spielbarkeit für das Soloinstrument aus. Hier einige kurze Beispiele:



Ebenso bemüht sich K. Ph. E. Bach nach Kräften um eine entsprechende Behandlung der Streichinstrumente und bildet ihr Figurenwerk, ähnlich wie wir es auch bei seinem Bruder Wilhelm Friedemann sehen, bei einem Soloeinsatz klaviermäßig um:



Aus der Fülle der Einzelheiten seien nur diese bemerkenswertesten herausgehoben.

Die beiden Werke vom Jahre 1741 (*a* 4/4; *a* 2/4)[1] ragen durch geradezu meisterhafte Handhabung des konzertierenden Stiles hervor, die sich Bach sehr schnell in Berlin (kam er doch erst 1738 dahin) an-

1) Wtq. 7, 8.

eignete. Läßt er sich also einerseits die dramatisch-vorwärtstreibende Entwicklung tunlichst angelegen sein, so vernachlässigt er doch auch die zweite Forderung der Konzertform: die Freude an einer virtuosen Ausgestaltung der figurativen Teile in keiner Beziehung. Ja, fast möchte man sagen, daß er z. B. im ersten Konzert von 1745, (*e* $^{3}/_{4}$)[1], hierin des Guten zu viel tut, wenn er im Schlußsatz die Figurationen derart überhand nehmen läßt, daß darunter die thematische Ausführung der Solostimme bedenklich leidet. Das Werk sinkt dadurch beinahe auf das Niveau der mitunter so herzlich schwachen Arbeiten Benda's herab.

Das einzige Hauptthema des ersten Satzes vom Konzert von 1746 (*a*, $^{4}/_{4}$)[2], weiß Bach dadurch merkwürdig zu gestalten, daß er dasselbe beim Soloeinsatz um das doppelte seines Wertes vergrößert, thematische Umwertungen, die einst in der italienischen Orgel- und Klaviermusik in allerdings viel genialerer Weise eine große Rolle spielten. Der Schlußsatz leidet, wie beim vorigen Werk, unverkennbar an dem Mangel der Vertiefung.

Die Aufnahme von anscheinend opernhaften Elementen, die wir außer bei Bach noch bei seinem Freunde Müthel finden, läßt die ausführliche Erwähnung des ersten Satzes des Konzerts von 1753 (*c* $^{4}/_{4}$)[2], notwendig erscheinen. Nach einer sechzehntaktigen Tuttieinleitung geht der Komponist mit einem Adagio-Rezitativ in einen persönlicheren Stil über, dessen dramatischen Charakter auch das Tutti mit seiner ganzen Wucht steigern hilft. Der Reiz dieses Rezitativs wird durch seltsame Harmoniefolgen noch erhöht, so daß Bach nachher alle Kunst aufwenden mußte, um das Ende dieses Teils nicht abfallen zu lassen. Deshalb schuf er im Orchester eine aufwärts strebende Linie von Akkordgängen, welche das Solo, gleichsam beruhigend, mit kurzen Zwischenrufen unterbricht. Auf diese Weise bekommen wir einen mehrmaligen schnellen Wechsel von presto und adagio, der der reinen Instrumentalmusik ursprünglich fremd, deutlich auf die Oper als seine eigentliche Heimat hinweist. Einen eigentlichen Abschluß hat der Satz nicht, sondern Bach bemerkte mit eigener Hand am Ende des Satzes, daß das nun folgende Allegretto nach diesem Adagio ohne den geringsten Zwischenraum sofort einzufallen habe. Das Allegretto ist in der üblichen Weise einthematisch ausgeführt.

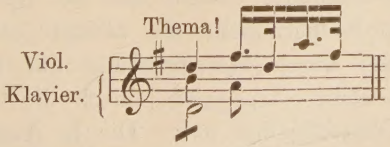
Bemerkenswert ist aber hier außerdem noch die von Bach geforderte Verbindung des langsamen und schnellen Satzes, auf die wir später noch zurückkommen werden. Unter 14 mir bekannten Klaviersonaten findet sich ein diesem Konzert analoges Beispiel, wo der Mittelteil des Stückes

1) Wtq. 15.
2) Wtq. 19.
3) Wtq. 31.

ebenfalls durch kleine Rezitative und mehrmaligen raschen Zeitmaßwechsel aus dem üblichen Rahmen dieser Stücke tritt[1]). Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als ob diese Instrumentalrezitative in der Klaviermusik ausschließlich als Herübernahme aus der Oper, die ja doch zur Zeit K. Ph. E. Bach's in Berlin unter Graun so sehr blühte, zu erklären seien. Dem ist jedoch nicht so; wir wissen, daß diese rezitativische Schreibweise mit eine der Eigentümlichkeiten der mitteldeutschen Klavierkunst bilden; von Johann Krieger (1652—1735) findet sich in einer Tokkata (in *D*) von Johann Kuhnau (1660—1722) in einer seiner »biblischen Historien« (in Saul's Traurigkeit) ähnliche Instrumentalrezitative[2]). Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß darin der einzige Vorfahre dieser Schreibweise innerhalb des Konzertganzen bedeuten soll. Wir finden diesen Opernstil auch in Violinkonzerten Albinoni's, Torelli's, Vivaldi's und Bonporti's, in concerti grossi von Locatelli u. a., in den Venetianischen Sinfonien usw.

Das Konzert von 1740 (*F* $^4/_4$)[3]) für zwei Klaviere ist ein in formaler und technischer Beziehung schlechthin vollkommenes Werk. Die beiden Soloinstrumente setzen nach einander, durch einen Takt des Tutti getrennt, mit einem einzigen Sologedanken ein, den sie beide in vollständiger Ausführung bringen. Nach dem üblichen Orchesternachspiel modulieren die Soloinstrumente nach der Dominante, und zwar in der Weise, daß in entsprechender Abwechslung bei ausgehaltenen Noten des einen Klaviers das andere diese mit Figurationen umspielt, daß also gewissermaßen hier das eine Klavier an die Stelle des Tutti getreten ist. Um nun dem so aus seiner angestammten Rolle verdrängten Tutti Ersatz zu bieten, läßt es Bach unisono mit den beiden Klavieren in Viertelbewegung begleiten. — Im zweiten Satz führen beide Soloinstrumente (im Gegensatz zu dem Doppelkonzert Wilhelm Friedemann's stets mit Tuttibegleitung) das eine Thema so durch, daß die zwei Klaviere nur zusammen, durchgehends in gegenseitiger Verstärkung und Ergänzung auftreten.

Aus dem *e*-Konzert von 1748[4]) möge ein Beispiel dartun, wie Bach in der schon mehrfach erwähnten, aus der Schule Joh. Seb. herkommenden Weise an leeren Klavierstellen dem Tutti ein Füllmotiv gibt:



1) M. HS. 1795 (Nr. 2)
2) Vgl. Seiffert, S. 213, 253.
3) Wtq. 46.
4) Wtq. 24. B. P. HS. 709.

Ein durch seine gediegene, großartig angelegte Ausführung sehr beachtenswertes Konzert ist das aus d $^3/_4$ vom Jahre 1748[1]). Der erste Satz fällt besonders durch seine weitausholende Disposition auf. Das Thema der Tuttieinleitung, das auch für die Soli die motivische Unterlage abgibt, erfährt hier eine Aus- und Durcharbeitung, wie sie in anderen Konzerten unseres Meisters, geschweige denn seiner Zeitgenossen nicht üblich ist. Lebhafte Klavierpassagen, welche zwischen die stets mit Themamotiven gewürzten Tuttis eingeschoben sind, geben dem Ganzen ein echt instrumental-konzertierendes Gepräge. Vielfach liebt es der Tonsetzer, diesem Gestaltungsprinzip mit ungemein reizenden imitatorischem Wechselspiele zwischen Solo und Tutti Rechnung zu tragen. Im Laufe der, wie oben schon bemerkt, in weitem Bogen ausholenden Durchführung, die hier unbedingt als legitimer Vorfahre der späteren »klassischen« zu gelten hat, fällt besonders die bei Bach nicht immer gleich leichte harmonische Beweglichkeit auf. Wie im ersten Satz, so weiß unser Tonsetzer auch im nächstfolgenden durch abwechslungsreiche, stilistische Zwischenwürfe und ähnliche aus dem Geiste der Instrumentalmusik heraus geborene Kunstgriffe den Hörer stets in Spannung zu halten. Namentlich verdient aus diesem Satz das schöne melodische Gebilde, das aus dem ersten Soloeinsatz emporblüht, hervorgehoben zu werden. Im dritten Satz, der sich den beiden ersten würdig an die Seite stellt, kann das Klavier bei seinem zweiten Haupteinsatz durch selbständige Thematik neue Abwechslung bringen; diese Melodie wird im Laufe der Durchführung aber dann dadurch ihres episodenhaften Charakters entkleidet, daß sie gegen Ende des Stückes nochmals und zwar — wie einleitend schon bemerkt — nur im Soloinstrument erklingt. Gerade in diesem Konzert ließ es sich Karl Philipp Emanuel besonders angelegen sein, durch Vertiefung des Inhalts im allgemeinen und leidenschaftliche Ausgestaltung im einzelnen hier mehr zu geben, als er oder seine Zeitgenossen durchschnittlich in der Form des Klavierkonzerts gaben. Auch darin kann man ihn als Vorläufer der Konzerte Beethoven's betrachten. Schon das Hauptthema des ersten Satzes mit seiner scharfen Rhythmik und seinen rassigen Oktavensprüngen bekundet, daß Bach in diesem Konzert mehr als sonst persönliches Ausleben erstrebte und erreichte. Sogar aus der Spieltechnik läßt sich nachweisen, daß Bach hier mehr als alltägliches geben wollte, so z. B. im dritten Satz durch Hereinziehung der tieferen Lagen des Klaviers ins Bereich seiner Arpeggien, durch die bei Bach bislang so seltenen gebrochne Oktavengänge usw. Die in Aussicht gestellte Neuausgabe dieses Konzerts in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« ist also nur herzlichst zu begrüßen.

1) Wtq. 23, B. P. HS. 715.

Das Werk von 1750[1]) liefert den klaren Beweis, daß es Bach durchaus vermieden hat, in Sätze mit geschiedener Solo- und Tuttithematik den Streichern das Solothema zu geben, wogegen er es sich selten entgehen ließ, in solchen Fällen dem Soloinstrument das Tuttithema oder wenigstens einen Teil desselben zu geben. Bach erkannte da mit feinem Verständnis, daß im Klavier durch größeren melodischen oder thematischen Reichtum der Eintönigkeit zu steuern sei, während die Tuttisätze bei der durch das Orchester bedingten reicheren Farbengebung dieser Gefahr weniger ausgesetzt sei.

Ein anderes Konzert in $E^3/_4$[2]) (Bitter gibt als Entstehungsjahr 1744) ist durch einen Einsatz bemerkenswert, in dem das Tutti und mit ihm die untere Stimme des Klaviers das Thema bringt, wozu die Oberstimme nun in Sechzehntelbewegung kontrapunktiert; es ist dies einer der seltenen Fälle selbständiger Baßführung; außerdem liegt darin ein Hinweis auf Mozart, der im Laufe seiner ersten Konzertsätze gerne einmal das Thema in den Baß legt, und im Diskant des Klaviers darauf Figurierungen emporblühen läßt.

Endlich sei noch der sechs »Hamburger Konzerte«[3]) gedacht. Bach kündigte diese Werke selbst an: »Auf Verlangen vieler Liebhaber werden sechs leichte Flügel-Concerte von dem Kapellmeister C. Ph. E. Bach im Drucke herauskommen. Diese Concerte werden sich bei ihrem gehörigen Glanze von des Verfassers übrigen Concerten hauptsächlich dadurch unterscheiden, daß sie der Natur des Flügels mehr angepaßt, für die Hauptstimme sowohl, als für die Begleitung leichter, in den langsamen Sätzen hinlänglich ausgeziert und mit ausgeschriebenen Kadenzen versehen sind. Auf folgende Ostern werden sie fertig erscheinen. Bis Weihnachten nehmen außer dem Verfasser folgende Herren fünf Thaler Vorschuß darauf .... Hamburg, den 29. April 1771«. Nach mehrfachen Verzögerungen erschienen sie dann im Oktober 1773.

Bei äußerlicher Betrachtung dieser Werke fällt von vorne herein auf, daß in jedem Werk die einzelnen Sätze ohne jede Zwischenpause auf einander folgen. — Der zweistimmige Klaviersatz[4]) erscheint in seiner Niederschrift oft ziemlich nüchtern, aufgeputzt mit ganz gewöhnlichen Tiraten. Wenn aber von einigen Klavierstücken Bach's sehr zutreffend gesagt wurde, sie sähen Rameau'schen sehr ähnlich, so darf mit dem gleichen Rechte von einigen Hamburger Konzertsätzen oder Teilen wenigstens davon behauptet werden, es wehe in ihnen etwas vom Geiste Händel's.

1) Wtq. 35. B. HS. P. 710.
2) Wtq. 14. M. mus. pr. 3303.
3) Wtq. 43I—VI. Dresd. HS. Ce V.
4) Vgl. S. 15 f.

Die dem Tutti beigegebenen Hörner finden eine ziemlich reichliche Verwendung, wenngleich ihnen nirgends thematische Selbständigkeit eingeräumt wird. In den Mittelsätzen pausieren sie stets, und werden gewöhnlich durch Flöten ersetzt.

Von allen Werken dieser Reihe muß man dem vierten Konzert die weittragendste Bedeutung zusprechen, weil es das einzige viersätzige aus jener Zeit ist. Die ohne Zwischenpause mit einander verbundenen Sätze sind demgemäß auch etwas minder umfangreich ausgefallen wie sonst. Der einthematische Hauptsatz hat keine »Repetition«, sondern schließt mit dem Tuttinachspiel der allerdings nicht auf der sonstigen Höhe stehenden Durchführung ab. Dieses kurze Nachspiel moduliert in seinen letzten Takten, nicht ohne eine gewisse Schwerfälligkeit von *f*, wo der Durchführungsteil abschließt, nach *A* zum sofortigen Eintritt des Adagios. Diese Satzverbindung aber ist nur die Befolgung eines allgemeinen Grundsatzes jener Zeit; sehen wir nach, was Bach selbst darüber sagt[1]: »Wenn der Komponist einen Satz in einer fremden Tonart schließt, so verlangt er gemeiniglich, daß der folgende Satz, ohne vorher zu ruhen, **sogleich** angefangen werde, wenn dieser auch ein noch so sehr für sich abgeschlossenes Ganze bildet«. Dabei ist zu bemerken, daß diese Forderung ganz allgemein für die Musikpraxis jener Zeit zu gelten hat.

1) Versuch S. 124.